

**JORGE
GAMARRA** | RETROSPECTIVA
MATERIA | FORMA | SÍMBOLO



FUNDACIÓN OSDE CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN

PRESIDENTE
Tomás Sánchez de Bustamante

SECRETARIO
Omar Bagnoli

PROSECRETARIO
Héctor Pérez

TESORERO
Carlos Fernández

PROTESORERO
Aldo Dalchiele

VOCALES
Victor Hugo Cipolla
Alejandro Condomi Alcorta
Horacio Dillon
Luis Fontana
Julio Olmedo
Jorge Saumell
Ciro Scotti

ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

COORDINACIÓN DE ARTE
María Teresa Constantin

GESTIÓN DE PRODUCCIÓN
Betina Carbonari

PRODUCCIÓN
Micaela Bianco
Carolina Cuervo
María Cuevas
Javier González
Tatiana Kohan
Nadina Maggi
Susana Nieto
Gabriela Vicente Irrazábal

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO

CURADURÍA Y TEXTO
María José Herrera

ASISTENCIA
Tatiana Kohan

DISEÑO DE MONTAJE
Alejandra Nuñez Berté

EDICIÓN DE CATÁLOGO
Betina Carbonari

CORRECCIÓN DE TEXTOS
Valeria Iglesias

DISEÑO GRÁFICO
Diseño OSDE
Patricio S. Bourse

MONTAJE
Horacio Vega

**PRODUCCIÓN DE
GRÁFICA EN SALA**
Sign Bureau

AGRADECIMIENTOS

La Fundación OSDE, el artista y la curadora agradecen la generosa colaboración de las instituciones y personas que han hecho posible esta exposición:

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, Museo de Arte Tigre, Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", Museo Nacional de Bellas Artes.

Laura Albano, Arturo Álvarez Lomba, Enrique Beaudroit, Luis Calello, Juan Cambiaso, Cristian Cardoner, Jorge Cordonet, Daniela de la Rez, María Claudia de León, Andrés Duprat, María Rosa Espinoza, Gabriel Kargieman, Graciela Limardo, Héctor Majdalani, Carlos Melo, Ricardo Moretti, Gabriela Naso, Sergio Quattrocchi, Olga Scialpi, Gustavo Sosa Pinilla, Mauricio Wainrot e Isaac Zaharya.

Jorge Gamarra agradece especialmente a su familia: Norma Nardini de Gamarra, Verónica Gamarra, Julio, Juan Manuel y Jerónimo Jorquera, Santiago Gamarra, Florencia Martínez Baxter y Sofía Gamarra.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Gustavo Barugel: págs. 9, 24, 25, 33, 39, 46.
Estudio Cavallero: págs. 8, 14, 20, 26, 28, 31, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 49, 53.
Estudio Ledesma Hueyo: págs. 23, 60-61.
Estudio Roth: págs. 15, 21, 27, 30, 32, 34, 35, 50, 51, 54 (abajo), 55.
Claudio Larrea: tapa.
Gustavo Lowry: pág. 42.
Gustavo Muguerza: págs. 18, 29.
Patricio Pueyrredón: pág. 54 (arriba).
Gustavo Sosa Pinilla: pág. 56.
Jorge y Hernán Verdecchia: pág. 17.

JORGE GAMARRA

RETROSPECTIVA MATERIA | FORMA | SÍMBOLO



ESPACIO DE ARTE FUNDACIÓN OSDE

Suipacha 658 1° - Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel / Fax: (54-11) 4328-3287/6558/3228
espaciodeartefundacion@osde.com.ar
www.artefundacionosde.com.ar

Herrera, María José
Jorge Gamarra, retrospectiva : materia, forma, símbolo / María José Herrera - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación OSDE, 2016.
68 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-4008-25-1

1. Catálogo de Arte. I. Título.
CDD 708

Fundación OSDE

Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Octubre 2016

Todos los derechos reservados
© Fundación OSDE, 2016
Leandro N. Alem 1067, Piso 9 (C1001AAF)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.

Queda prohibida su reproducción por cualquier medio de forma total o parcial sin la previa autorización por escrito de Fundación OSDE.

ISBN 978-987-4008-5-1
Hecho el depósito que previene la ley 11.723
Impreso en la Argentina.

del 18 de agosto al 22 de octubre de 2016

JORGE GAMARRA: MATERIA | FORMA | SÍMBOLO

Maria José Herrera

A lo largo de los últimos cincuenta años, Jorge Gamarra produjo un universo de imágenes en las que predomina la síntesis formal, el menos-es-más: consigna rectora del movimiento moderno de la que el escultor históricamente se nutre. Como buen artista autodidacta, por sobre toda otra instancia, son la curiosidad y el descubrimiento los que motivan su hacer. Así, comenzó con lo que estaba más a mano: la madera; y casi paralelamente con el acrílico, un material que también lo condujo hacia el diseño de objetos. Ensayando formas con estos materiales, recuperó la talla en madera, una técnica poco frecuente entre los jóvenes argentinos en los años 60, y la resignificó dentro de la geometría y de un tipo de abstracción orgánica que lo caracteriza.

Para Gamarra el oficio no es solo la maestría técnica sino un componente sustantivo de su expresividad. La exposición que presentamos, titulada *Jorge Gamarra, retrospectiva: materia/forma/símbolo*, muestra los tres términos que inician el proceso de gestación de sus ideas entre 1965 —fecha de su primera participación en el medio— y la actualidad.

Como en un pequeño manifiesto para uso personal, Gamarra definía su imagen en pocas y contundentes palabras que, de algún modo, son las que siguen rigiendo su obra: “Formas simples, orgánicas o similares a primitivas realizaciones humanas. El tratamiento de la superficie siempre equilibrado con la forma. Sensualidad controlada. Formas tendientes a la esfera perfecta. Formas restantes de la esfera perfecta. Oposición - equilibrio: material tecnológico - formas derivadas de lo vivo”.¹

Heredero de la tradición de la *serie* del arte geométrico, admirador de las formas industriales, el artista agota una idea experimentando con ella en sutiles variantes y distintos materiales. Desde las esferas y lentes ópticas que lo inscribieron en el

¹ *Jorge Gamarra* (cat. exp.), San Pablo, galería Arte Aplicada, 1973. Prologado por Víctor Grippo.

arte óptico - cinético, siguiendo con las contundentes tallas de geometría orgánica con las que obtuvo el prestigioso Premio Palanza, hasta los actuales “fósiles”, “herramientas” (piedra y metales) y “geometrías monumentales” en piedra, Gamarra despliega un repertorio donde se agrega la intensidad del símbolo a los términos materia/forma de sus comienzos.

Fascinado por la perfecta adecuación entre forma y función, Gamarra incorporó herramientas reales a sus esculturas. Esta serie representa tanto un homenaje a la buena forma del Bauhaus, de la teoría de la Gestalt, como un tributo al trabajo y su sentido social, temática en la que coincidió con Víctor Grippo, con quien realizó la paradigmática obra *Construcción de un horno popular de barro para hacer pan*, en 1972. La habilidad del hombre para transformar su entorno mediante el trabajo, la ancestral sabiduría puesta en las herramientas y utensilios, son parte de los valores que Gamarra reivindica en su práctica cotidiana como escultor. El respeto por las reglas internas de los materiales, la importancia del oficio como ritual de conocimiento y la expresión en un grado máximo de condensación definen su camino en el arte.

Viajero incansable, en años recientes Gamarra visitó Egipto, China y Perú, cunas del arte de la piedra, a la que se dedica desde comienzos de los 2000. Sus círculos solares, pórticos y hachas resumen el espíritu de esos escenarios prehistóricos o legendarios donde yacen los misterios de los constructores de la cultura y la civilización.

Retomando el encuadre conceptual de la teoría de la formatividad, elaborada por el filósofo Luigi Pareyson, —que introdujéramos en su retrospectiva de 2007—, las esculturas de Gamarra son consecuencias de *Las formas del hacer*², del oficio y sus intuiciones, de los materiales y sus sugerencias.

Si como señala Pareyson³ toda actividad humana es formativa y el hombre opera para generar formas, entonces sus movimientos están destinados a culminar en obra. Y si bien la estética es una experiencia de la vida espiritual, la operatoria artística es una actividad diferenciada. A su juicio, es el resultado de la acentuación intencional y programática de la formatividad inherente a la actividad del hombre. El sujeto inventa y descubre las reglas que rigen las formas de lo que necesita realizar. No obstante, “el arte se distingue por ser una formatividad, un hacer que, mientras hace, inventa el modo de hacer. Indivisiblemente es producción al mismo tiempo que invención”.⁴

Gamarra reflexionaba en los 90: “Para crear necesito sortear dificultades y problemas, logrando todos los días pequeñas y hasta modestas invenciones y descubrimientos técnicos que son siempre personales (...)”.⁵ Efectivamente, invención y ejecución resultan actos simultáneos de ese interés por formar que el artista aplica sobre la materia. Así, la forma es una unidad solidaria de pensamiento, sentimiento y determinaciones físicas, coordinadas por las leyes que la propia obra postula en su proceso de ejecución, en el hacer.

Desde una postura empírica que consideramos ensambla con la teoría de la formatividad, Gamarra asevera que la materia es el obstáculo elegido para comenzar la acción. En ella debe descubrir ese conjunto de leyes autónomas que la conforman para interpretarlas y transformarlas en leyes artísticas. Esta libertad creadora se desenvuelve entre dos límites, el de las propiedades de la misma materia y la tradición cultural. En consecuencia, la “acción formante” del artista es una permanente interrogación a la materia.

“Hago varias versiones de cada escultura. Cuando encuentro una imagen, una forma, me gusta ver qué pasa, cómo funciona en otro material, en distinta escala, o con una mínima modificación formal (...)”.⁶ Proyectando el trabajo como parte de una serie, cada escultura es un modelo, una forma resuelta pero también el embrión de la próxima. En este sentido, cada obra genera su propia poética, sus reglas que la hacen ser. En palabras de Pareyson, “la obra es siempre singular y se puede decir que es imposible hacerla sin inventar el modo en que debe ser hecha (...) La ley del arte es que el artista no tiene otra ley que la regla individual de la obra que va realizando, ni otra guía que la del presagio de su éxito. Así es como, en el arte, la obra es al mismo tiempo ley y resultado de un proceso de formación”.⁷

Siguiendo estas ideas podemos sintetizar que cada obra asume un lugar ejemplar dentro de la producción del artista. Se instala como fundadora de una genealogía, de una serie conceptual. Cada obra es una forma conclusiva, completa, autónoma, pero no puede separarse del proceso —tanto de la materia como del espíritu de quien la creó— y la condujo a su totalidad y perfección posibles.

LA BELLEZA DE LO ÚTIL: DISEÑO, ARTE PARA TODOS

Gamarra se formó como modelista industrial y de este oficio provienen muchas de sus imágenes y procedimientos. El uso de compases, matrices y herramientas de precisión fue un conocimiento que trasladó a las primeras esculturas en madera.

² *Las formas del hacer* fue el título de la retrospectiva realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes-Neuquén en noviembre de 2007.

³ Luigi Pareyson, *Estética. Teoría della formatività*, Bologna, Zanichelli Editore, Segunda edición, 1960, p. 7. La traducción es de la autora.

⁴ Luigi Pareyson, op. cit., p. 6.

⁵ Judith Robles Urquiza, “La huella del tiempo grabada en la madera”, en *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1993.

⁶ Jorge Gamarra en entrevista con la autora, Buenos Aires, marzo de 2007.

⁷ Luigi Pareyson, op. cit., pp. 6-7.



De los pétalos, 1966
Madera (quebracho blanco)
Ø 25

Los planos, modelos y prototipos fueron instancias habituales de su estudio y modo de pensar el trabajo de la materia y el resultado de las formas.

También de su experiencia como modelista, Gamarra derivó una profunda admiración por la inventiva que representa cada herramienta y sus cualidades específicas. Sus usos y las formas —conceptos prácticamente indivisibles en estos instrumentos— inspiraron su visión estética.

La obra de Henry Moore, Constantin Brancusi y los escultores concretos argentinos, en particular Gyula Kosice y Enio Iommi, le dieron a Gamarra la clave de una escultura que podía transitar por la figuración y la abstracción en ambos casos con contundencia y síntesis, virtudes que desde el comienzo apreció en los artistas de los que se nutrió. Un ejemplo son las obras de la serie de **Los pétalos y las flores**, donde la geometría de compás se rompe con los bordes alabeados de las esferas y se torna una escultura figurativa inspirada en los ejercicios de la buena forma de Max Bill.

Desde la publicación de la monografía que Tomás Maldonado dedicara a Max Bill y su gran premio en la Bienal de San Pablo de 1953, la influencia del artista suizo de la Bauhaus se sintió en el arte concreto argentino. Tanto Bill como Víctor Vasarely fueron figuras cruciales para los distintos caminos que la geometría tomó hacia fines de los años 50 y continuó en la década siguiente. El cruce entre arte y diseño era una práctica común para ambos artistas cuya modernidad en la imagen y el uso de los materiales fue apreciada por los argentinos. El acrílico, que tímidamente



N°3, de la serie **De los III pétalos**, 1974
Acrílico tallado
29 x Ø 35
Museo Municipal de Artes Plásticas
"Eduardo Sivori"

había asomado en los años 40, se convirtió veinte años después en una posibilidad expresiva inusitada que, como todo material nuevo, no venía cargado de ninguna tradición artística. Surgido de la experimentación aplicada a las necesidades bélicas, el acrílico era transparente como el vidrio pero menos frágil, podía moldearse pero también tallarse como la madera.

En Buenos Aires, desde mediados de los 70, se habían desarrollado exposiciones (*Plástica con Plásticos*, 1966, *Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones*, 1968) que, organizadas por cámaras empresariales, o la Unión Industrial Argentina en el caso de la última, daban cabida a la experimentación con nuevos materiales. Fue el caso de los ocho premios de la empresa Acrílicos Paolini, donde el Museo de Arte Moderno fue la sede del primero, denominado *Objetos útiles e inútiles con Acrílicopaolini*. En el prólogo, Osvaldo Svanascini, curador de la exposición, manifiesta cómo esta experiencia se sustenta en la de la Bauhaus, en la fe puesta en la integración del arte con la vida. Los objetos útiles son los "funcionales" que permiten la innovadora tecnología del acrílico, y los inútiles, los propiamente artísticos. El cuestionamiento a la función del arte en la sociedad se había generalizado a fines de los sesenta. De allí el auge de las artes aplicadas y para consumir, como las denominó Jorge Romero Brest, un arte de alcance más masivo.

Gamarra participó de aquella exposición, obtuvo el segundo premio con su objeto útil *Puerta* tallada en lapacho. El objeto tenía dos lunetas, una ciega de la misma madera y otra traslúcida de acrílico. Natural y artificial, un binomio de opuestos

caro a su poética como él mismo la definiera dos años después.⁸ En el catálogo de la muestra cuando itenera a Santa Fe, Rosa María Ravera señala la importancia de la unión del valor estético al funcional que “suelen jugar el movimiento, la luz y el color reflejando la dinámica movilidad que nos rodea y que de modo inconfundible sella nuestro mundo actual”.⁹ Efectivamente, una nueva instancia del diseño estaba teniendo lugar entonces y el acrílico jugaba un rol principal en connotar la modernidad.

Desde entonces, Gamarra trabajó el acrílico con las mismas herramientas que había usado para las maderas (gubias y formones) con una imagen definidamente geométrica que aprovechaba de lentes y lupas (superficies cóncavas y convexas) para establecer juegos luminicos y cinéticos. Su obra viró entonces hacia lo que se denominó *experiencias visuales*, y en ellas participó junto a Rogelio Polesello, Ary Brizzi, Julio Le Parc y Eduardo Rodríguez, entre otros, en exposiciones que compartían la estética tecnológica de la abstracción posconcreta: las muestras de artes aplicadas que relacionaban industria y diseño, las de arte cinético y las del constructivismo de las *estructuras primarias*.

La muerte del arte, su fusión con la política, el diseño o los medios de comunicación, el elitismo de las galerías y los museos eran las críticas habituales a principio de los 70. En tiempos de un esperado tránsito hacia la democracia, el arte en la calle, junto a las exposiciones de artes aplicadas que mencionamos, tuvo un renovado auge. Diversos grupos se propusieron expandir los límites materiales y simbólicos del arte, Gamarra participó de *Descentro*, una heterogénea reunión de escultores y creadores de *máquinas y múltiples*, tendencia que generó el arte óptico-cinético. El grupo se proponía acercar las obras al hombre de la calle, para enfrentarlo “... con el lenguaje de la época en que vive. La obra de arte no es un elemento de mero valor económico, [declaran] sino objeto inductor de otra realidad en la que creen firmemente y aspiran a compartir cada vez con menos limitaciones”.¹⁰

A tono con estas ideas actuaban los artistas ligados al CAYC¹¹, cuyos integrantes, el Grupo de los trece e invitados, organizaron una emblemática exposición callejera *CAYC al aire libre. Arte e ideología*. “Alternar con los transeúntes, con parejas que se hacen el amor, con grupos de estudiantes, con niños que juegan en la plaza”, es decir con la vida cotidiana. “Los artistas [señala Glusberg, líder del grupo] están dando cuenta de la realidad nacional emergente del proceso social y



JORGE GAMARRA, VÍCTOR GRIPPO y A. ROSSI

Construcción de un horno popular para hacer pan, 1972. Registro documental

político del momento”.¹² Inspirados por el concepto de pobre, anti tecnológico, efímero y comprometido con la contingencia, como lo definió el crítico mentor del conceptualismo italiano Germano Celant¹³, las obras fueron una puesta en escena. En el cruce entre las ideas del Living Theatre estadounidense y el *teatro pobre* de Jerzy Grotowski, los artistas no solo hicieron obra sino que la acompañaron con su presencia, en esa nueva práctica que se afianzaba, la *performance*.

Jorge Gamarra participó en la exposición invitado junto a Víctor Grippo, con quien venía exponiendo reiteradamente y lo unía la amistad. *Construcción de un horno popular para hacer pan, 1972*, fue la obra. Para los artistas, la estrategia era sencilla: se trataba de llevar el campo a la ciudad, para revalorizar los saberes ancestrales desestimados por la vorágine de la modernidad capitalista. Sin dudas, el aspecto constructivo escultórico, la belleza del horno, la perfección de la adecuación entre forma y función, y la economía de medios involucrados en su ejecución, hacían de la pieza un ejemplo ético y estético. Ambos artistas compartían la admiración y respeto por el oficio, por el trabajo. El horno era una buena forma¹⁴, una evidencia de la sabiduría popular del hombre común. En definitiva,

⁸ Jorge Gamarra, op. cit.

⁹ Rosa María Ravera, “Rosa Galisteo de Rodríguez”, en *Objetos útiles e inútiles con Acrílicopaulini* (cat. exp.), Santa Fe, Museo Provincial de Bellas Artes, 1971.

¹⁰ *Descentro* (cat. exp.), Buenos Aires, Salón Auditorio Grimaú, 1971. Participan del grupo: M. J. Heras Velasco, J. Lezama, M. Espinosa, C. Fioravanti, R. Roux, E. Renart, M. Martorell, J. Duarte, R. Duarte Laferrière, J. C. Romero y Jorge Gamarra.

¹¹ Centro de Arte y Comunicación.

¹² Jorge Glusberg (cat. exp.), *CAYC al aire libre. Arte e ideología*, Buenos Aires, 1972.

¹³ Germano Celant, “Arte povera. Apuntes para una guerrilla”, en *Flash Art*, nº 5, noviembre-diciembre de 1967.

¹⁴ Para el artista suizo Max Bill, *buena forma*, tanto en el arte como en los objetos cotidianos, era la expresión armónica de todas las funciones. Los objetos así dotados conforman un entorno humano más estimulante que evade de la alienación al hombre contemporáneo.

un ejemplo de la operatoria formativa propia de la actividad humana de la que habla Luigi Pareyson.¹⁵ Si bien la convocatoria a la exposición ponía el énfasis en lo político, la mayor intensidad de la obra estaba en su perspectiva antropológica que sitúa al *Horno* como producto del *homo faber*, el que hace, una instancia anterior a la del *zoon politikon*.¹⁶

En 1974, Gamarra expuso sus esculturas acrílicas junto a Manuel Espinosa en la Galería Art. Ambos artistas venían de la geometría y trabajaban la vibración producida por la superposición de materia transparente: óleo en el caso de Espinosa, placas de acrílico en el de Gamarra.

Como señalamos anteriormente, el acrílico tenía diversos cultores y Gamarra ganó con él diez premios entre 1970 y 1976. En 1975 el tercer premio del Salón Nacional y, al año siguiente, el Premio Agustín Riganelli de la Academia de Bellas Artes. Presentó tres acrílicos: *Círculo con espacio virtual y real* (una obra de esta temática se exhibe ahora), *Descomposición de rectángulo y círculo* y *Descomposición del círculo*. Todas temáticas derivadas del Arte Concreto a las que Gamarra incorporó la luz y la virtualidad óptica, ambas condiciones de inestabilidad ajenas a la ortodoxia constructiva concreta. A diez años del comienzo de su carrera, en 1976, ganó la beca para incentivo de la producción artística Italia-Francesco Romero que otorgaba el Fondo Nacional de las Artes y el gobierno italiano. Residió en Roma junto a su familia durante un año y medio. El impacto de la primera visita a Europa es aún hoy un recuerdo vívido para el artista. Sus caminatas incansables por los museos y la ciudad lo proveyeron de imágenes que surgirían inmediatamente pero también muchos años después. De regreso en Buenos Aires el acrílico pasó a un segundo plano, solo lo utilizó para objetos de decoración de interiores y la arquitectura, y abordó la madera con renovado ímpetu. En este reencuentro con la madera se produjo su imagen madura, la que aporta una verdadera dosis de originalidad a un material extensamente utilizado para fines artesanales.

LAS ACCIONES SOBRE LA MATERIA

Inmediatamente a su retorno de Italia, Gamarra participó en una exposición de esculturas en el entorno urbano.¹⁷ La calle Florida, peatonal, se pobló de obras de

los más reputados escultores y sus diversas imágenes. Allí Gamarra presentó una escultura en madera, *Forma envolvente*, comienzo de una serie que, con variantes, se extiende hasta la actualidad. La obra es parte de la temática que denominamos *acciones sobre la materia*. Un bloque de dos metros de timbó —madera que se usa en embarcaciones porque soporta el agua y la intemperie— tallado con uno de sus vértices doblados, como si se hubiera sufrido una inmensa presión que volvió ese ángulo hacia abajo.

No obstante estar trabajando la madera, en estos tempranos años 80 fueron el acrílico y su maleabilidad los desencadenantes de la formación de la nueva serie. Como en toda actividad creativa la experimentación y el azar juegan un rol determinante. Gamarra cuenta que calentó un pequeño cilindro de acrílico para ablandarlo, y comenzó a manipularlo, lo presionó en su centro dejando la impronta del pulgar. De esa simple acción surgió la imagen a la vez realista y enigmáticamente abstracta. Como señaló Víctor Grippo, Gamarra “es un artista en quien la idea y el trabajo manual coinciden en una búsqueda única”.¹⁸

Fue con una de estas *improntas* de la acción del hacer sobre la materia con la que ganó el consagratorio Premio Palanza en 1981.¹⁹ Estas obras cumplían con la primera parte de su programa de 1973, “formas simples”. Pero como evidencias de una mano o una herramienta ausente que aprieta, comprime, desmembra, rasguña, dobla, tuerce, rasga, penetra o desgarrar. Practicadas sobre premaquetas de caucho, acrílicos o láminas de estaño, estas acciones generaron formas anómalas de la geometría de la cual partían, desafiando los criterios de la buena forma que, hasta el momento, Gamarra practicaba.²⁰ Con precisión hiperrealista, el artista talló piezas de contundente presencia matérica que, agrandadas hasta diez veces en su escala, monumentalizan el gesto y producen sutiles paradojas visuales de gran expresividad.

En 1984, Gamarra expuso, en la galería Arte Nuevo, esta serie realizada en maderas oscuras, duras y antiguas²¹ como el quebracho y la cancharana. En el prólogo del catálogo, Samuel Oliver interpretó estas obras como “formas con referencias tecnológicas a semejanza de esfuerzos de corte, puntos de inflexión y torsiones, transformando la madera en material maleable, sobre el que aparecen marcas como improntas digitales de gigantes”.²²

¹⁵ Véase la introducción del presente ensayo.

¹⁶ Para un análisis contextual de la exposición en la Plaza Roberto Arlt, véase: María José Herrera, Mariana Marchesi, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional. 1969-1977* (cat. exp.), Buenos Aires, Fundación OSDE, 2013.

¹⁷ El Museo de Arte Moderno organizó en 1978, por iniciativa del escultor Enio Iommi, la exposición *18 esculturas para la ciudad* a lo largo de la calle Florida. Participaron: L. Badii, M. Blaszkó, Davite, J. Gamarra, N. Gerstein, S. Giangrande, García Reinoso, V. Grippo, M. J. Heras Velasco, A. Heredia, E. Iommi, N. Jiménez, Kosice, de la Mota, A. Puente, A. Sabelli, C. Testa y L. Wells.

¹⁸ Jorge Gamarra, op. cit.

¹⁹ Los escultores invitados fueron Ricardo Daga, Juan Carlos Distéfano, Ricardo Giannetti, María Juana Heras Velasco, Naum Knopp, Vicente Marotta, Héctor Nieto, Ferruccio Polacco y Eduardo Sabelli.

²⁰ “La obra de Gamarra hace evidente que sin violencia no hay arte —señala Fabián Lebenglik—. La suya es una poética que dramatiza la pasión del escultor y que hace de la técnica —algo que supuestamente queda atrás de la obra, y que el espectador no ve— el tema de su obra”. Fabián Lebenglik, “Por favor, toque las esculturas”, en *Página/12*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1993.

²¹ El artista prefiere utilizar maderas recicladas, antiguas, no solo por su estabilidad en la fibra y una actitud ecológica, sino también porque connotan el tiempo y la magia de vidas pasadas.

²² Jorge Gamarra (cat. exp.), Buenos Aires, galería Arte Nuevo, septiembre de 1984. Prologado por Samuel Paz.

A principio de los 2000, el artista comenzó a trabajar estas ideas en la piedra. Coherente con su modo habitual de trabajo, experimentó las diversas opciones formales que le ofrecía una imagen. Así se evidencia en *Torsión* (2003), una obra cercana a la *Forma envolvente* de 1978, las inflexiones y torsiones de las maderas que había expuesto en 1984.

A diferencia de la pintura, en la escultura el material por sí mismo colabora en la eficacia de la representación. Produce en el contemplador asociaciones mentales y sensoriales que ayudan a hacer efectiva esa representación. En las obras de Gamarra la figuración de lo blando contradice las características físicas del material. Los cortes, las hendiduras están detenidos en el momento anterior a desintegrarse la forma. El espectador puede inferir el final y participa de la ficción. Como en *Desprendimiento* (2006), una inquietante maqueta de un acontecimiento telúrico, un terremoto de bolsillo que nos recuerda la fragilidad de aquello que consideramos más fuerte.



Desprendimiento, 2006
Granito negro
absoluto uruguayo
110 x 90 x 10

La ficción en los materiales y la simulación de situaciones que los modifican son uno de los juegos conceptuales preferidos de Gamarra. Son el cruce de una maestría del oficio que no se distrae en la anécdota sino que señala al pequeño evento en la materia, como metáfora de la ruptura y el cambio propio de la conciencia.

Opuestas a las robustas tallas de la década del 80, las de las improntas de objetos contundentes, las maderas desde fines de los 90 y hasta la actualidad se caracterizan por la esbeltez. Obras como *Ascensión* o *Aguja*, ambas cercanas a los dos metros, desarrollan su altura en espesores milimétricos que desafían la prestancia de la fibra vegetal. Los ritmos espiralados de estas *líneas en el espacio* evocan el crecimiento. Delgadas y leves, en general de maderas claras, parecen reaccionar al movimiento mínimo que una mano ausente les imprimiera. Se ondulan, ascienden, en una geometría aparentemente sin compás que les confiere aspecto orgánico. A diferencia de las piedras contemporáneas, donde predomina la frontalidad, esta serie de tallas en madera fue concebida para circular a su alrededor y descubrir las formas que cada plano ofrece. De esta manera, rodeándolas, se reconstruye el movimiento que generó la forma.



Ondulaciones 6, 2014
Madera (quebracho)
93 x 19 x 23

En 2005 Gamarra realizó una exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes. Alberto Bellucci, director del museo, expresó en el catálogo: "... su imaginario, sensualmente abstracto, consiste en volúmenes netos, con perfiles que tienden a la esbeltez y el despojo, siempre alejados de la figuración pero habitados por la poderosa realidad del signo".²³

En la serie **Ondulaciones** que comenzara en 2014, la impronta es una onda que evoluciona por la superficie de la madera y, en cada obra, sube un poco más hasta desaparecer. Así, si bien cada escultura es autónoma, la serie narra el devenir de una onda. El artista saca provecho de la veta de la pinotea, su dibujo de líneas oscuras y paralelas sobre la pulpa clara que acentúan la ondulación de la forma. En efecto, a lo largo de su trayectoria, la geometría de Gamarra se fue alejando de la pura idealidad para representar la geometría implícita en la naturaleza.

LA BELLEZA DE LO ÚTIL: HERRAMIENTAS

Contemporáneamente a la serie de las *acciones sobre la materia*, en los 80, Gamarra trabajó con un tema-serie que continúa hasta la actualidad: las herramientas. Como fósiles de herramientas, objetos sacralizados al presentarlos sellados en una vitrina o ejerciendo presión sobre un bloque de madera, en las herramientas confluyen varias ideas que el artista maceró desde los años 70.

La primera serie, la de las herramientas fósiles, tiene una intención antropológica y cumple con la segunda propuesta de su manifiesto de 1973, "formas similares a primitivas realizaciones humanas", tanto como a las ficciones de los 80. Los fósiles de hachas, tronzadores y cinceles son improbables huellas de antiguas producciones humanas²⁴, las improntas del *homo faber*: el hombre capaz de crear herramientas para hacer herramientas.

"Yo los llamo fósiles", dice Gamarra. "Pienso en el misterio que uno cree percibir en las piedras milenarias capaces de conservar vestigios vivos. Me interesa la huella; qué le pasaba al individuo que tuvo eso en sus manos, el acontecimiento que lo generó; o bien al revés, qué le sucede al hombre de hoy cuando encuentra la huella".²⁵

La segunda serie, las herramientas reales presentadas como signos, son de tono más personal, y son claramente un tributo al poder constructor de la herramienta, y su capacidad de proyectar la habilidad de quien la usa. Gamarra señala a su



Cinzel, 2005
Granito negro zulú, objeto
12 x 140 x 12
Colección Fundación OSDE

banco de trabajo, como "ese espacio privado en el que están los materiales, las herramientas, en suma, los elementos con los que se construye la obra".²⁶ La invención de herramientas propias que anatómicamente se adapten al esfuerzo que debe hacer el artista para doblegar a la materia, es parte del trabajo cotidiano. La acción de las herramientas, y ellas mismas, mostradas en su perfecta adecuación entre forma y función, como signos, son lo que Pareyson llamaría un homenaje a la formatividad humana.

Los cinceles gigantescos y las hachas hendidas en la madera hablan de la ancestral capacidad de producir artefactos, de imaginar la tecnología que permita modificar la naturaleza.

En la década del 80 se renovó internacionalmente el interés por la relación entre arte, antropología y arqueología. En nuestro medio, artistas como Hernán Dompé, Jorge Michel, César Paternosto, Alejandro Puente, y los muy jóvenes María Causa, Enrique Jezic, Alejandro Corujeira y César Belcic, entre otros, estudiaban las culturas precolombinas y vinculaban esas imágenes a la contemporaneidad. La obra de Gamarra ensambló en esta tendencia con la naturalidad de quien desde comienzos de los 70 buscaba que sus formas se emparentasen con "primitivas realizaciones humanas". Es el caso ya mencionado del *Horno popular para hacer pan*, que señalaba la distinción entre lo natural y lo cultural.²⁷ Como en aquella

²³ Jorge Gamarra en el Museo Nacional de Bellas Artes (cat. exp.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2005-2006.

²⁴ El proceso de fosilización es un intercambio de materia orgánica por sedimentos minerales y requiere de millones de años, de allí que no pueda haber fósiles de instrumentos creados por el hombre.

²⁵ Entrevista con Lelia Driben, septiembre de 1993, en ocasión de su exposición en galería Zurbarán, mecanografiado. Archivo Jorge Gamarra.

²⁶ Entrevista con la autora, marzo de 2007.

²⁷ En 1976, Grippo presentó en la galería Artemúltiple la instalación *Algunos oficios*, donde les rindió homenaje. Señaló entonces: "Cuando el hombre construyó su primera herramienta, creó simultáneamente el primer objeto útil y la primera obra de arte". (En *Algunos oficios* (cat. exp.), Buenos Aires, galería Artemúltiple, 1976).



Serrucho, 2012
Granito, objeto
17 x 76 x 24

ocasión, los tronzadores, cinces y hachas fueron sacados de su entorno y representan un tributo al sentido social del trabajo.

En 2012, las herramientas se desplegaron en toda su variedad desde los 80 hasta entonces, en una exposición en el Museo de Arte Tigre.²⁸ Gamarra continuó produciendo obras de esta serie que actualmente se completa con las *Hachas*, inspiradas en los instrumentos de piedra neolíticos. No obstante, el grado de síntesis es tal que recuerdan a una versión remozada de la tradición minimalista de Constantin Brancusi e Isamu Noguchi, dos artistas que Gamarra admira.

A comienzo de los 90 el crítico Ricardo Martín-Crosa definió las formas mínimas de Gamarra como obstinadamente calladas, silenciosas y, por esta condición, como enriquecedoras experiencias de contemplación. Así la madera —y más tarde la piedra— es la que recibe el acontecimiento, la forma, el acto de conciencia que el escultor le imprime transmutándola. “Sin cambiarla”, señaló Crosa, “fija [a la madera] en otro plano de la realidad, cercano al ser de un modo distinto del de la condición de árbol (...) accedemos así a la sensualidad del silencio; a la belleza de la idea que, debajo de los troncos rugosos, es el sueño de cada fibra vegetal, de cada vaso”.²⁹

²⁸ Curada por la autora, inauguró en junio y en marzo itineró al espacio Killka en Tupungato, donde Gamarra realizó un gigantesco mural escultórico en el atrio del museo, precisamente dedicado a las herramientas del oficio.

²⁹ Jorge Gamarra (cat. exp.), Buenos Aires, galería Zurbarán, 1993. Prólogo de Ricardo Martín-Crosa, “El nacimiento de la forma”.

GEOMETRÍA MONUMENTAL. PASADO, PRESENTE Y FUTURO DE LA PIEDRA

“... ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más del porvenir que el ser que la mira”.³⁰

Desde comienzos de los 2000, Gamarra viaja todos los años para visitar a parte de su familia que vive en Chile. Recorre en unos días miles de kilómetros atravesando la pampa, trepando los cerros del noroeste y hallando el desierto hasta donde este confluye con el mar. De las largas jornadas de manejo nació una renovada contemplación del paisaje. Paisajes de soledad y extremos que sabemos fueron donde nació la cultura entre los primeros hombres que poblaron el sur de América. La duración del tiempo en las piedras del desierto es un sugerente escenario para las imágenes de las esculturas recientes de Gamarra que fueron asumiendo un tono cada vez más simbólico.

Como señaláramos en ocasión de su exposición junto al mexicano Sebastian, “... menhires, cavernas, círculos de piedra, montículos precursores de pirámides, hendiduras en la ladera de una montaña, son objetos y gestos escultóricos que señalan y representan un espacio que integra la acción del hombre con la de la naturaleza. La escultura anticipa a la arquitectura si pensamos que tres piedras (el sistema trilítico), pulidas o no, fuera de su ubicación original, como en los dólmenes, son suficientes para considerar la existencia de una construcción habitable. Habitada por hombres o por dioses, las piedras guardan los secretos de los tiempos, los concentran”.³¹

Carl G. Jung, creador de la Psicología profunda, estudió cómo existe un bagaje común de imágenes de la humanidad, que se viste de distintos ropajes, según la cultura de que se trate. Este sustrato común, el inconsciente colectivo, atesora contenidos primordiales, los arquetipos, que afloran desde sus profundidades. Estas imágenes surgidas de la psiquis humana, el sujeto las transfiere a los objetos y así pasan a ser parte de él.³² Se visualizan en los sueños y en el arte, y el más importante es el arquetipo del *sí-mismo*, el de la integridad espiritual del individuo, la unión de sus opuestos. Este arquetipo generalmente se representa por medio de círculos (los extremos que se tocan), de símbolos cuaternarios que aluden a los elementos (tierra, agua, aire y fuego), y las piedras.

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008, p. 32.

³¹ Gamarra/Sebastian (cat. exp.), Tigre, Museo de Arte Tigre, 2015.

³² Sigo en estas reflexiones las ideas de Carl Gustav Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Buenos Aires, Paidós, 1981; y a Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.

En sus obras recientes, Gamarra retoma el círculo y, precisamente, juega con su perfección geométrica o lo desarticula desfasando la línea. Una nueva ficción en la que el centro vacío es perfecto —un pequeño círculo de 360 grados— aún cuando el radio externo se interrumpió. Estas cintas, aros o ruedas, parecen ser el momento de relativa quietud de un movimiento anterior aún no acabado. La simbología del eterno retorno y el ciclo de la vida está presente en esta serie de esculturas monumentales.

Ya en 1970 el misterio de las piedras había capturado la mirada de Gamarra. Un guijarro que encontró en el río, pulido, esculpido por la acción del agua durante años, fue el embrión de los **Fósiles** que abordaría a mediados de los 80. El artista construyó un nicho de madera donde en negativo reprodujo exactamente su forma. Como una joya la caja exhibía esta escultura natural producto, tal vez, de un organismo que fue reemplazado por minerales durante milenios. Así, para Gamarra, la prehistoria es un horizonte de misterio inspirador que, como apuntó Lucy Lippard en su libro *Overlay*, era un tiempo en el que el arte era inseparable de la vida, aún conservaba intacta su función y significación social.³³



Cuchilla, 2005
Granito negro
130 x 128 x 12

³³ Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, Pantheon Books, 1983, p. 4. Paidós, 1981; y a Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.



Cinta II, 2013
Granito negro absoluto
Ø 105 x 10

La referencia arquitectónica y la monumentalidad están presente en arcos, pórticos, faros, y los círculos solares que aluden a construcciones actuales o antiguas. Siempre interesado por la luz, Gamarra aprovecha al máximo las calidades que la piel de la piedra puede asumir. El granito es negro cuando su superficie ha sido minuciosamente pulida; naturalmente es gris, y la escala de grises se logra por la profundidad y proximidad de los toques del cincel. Además del trabajo específico sobre el volumen, el escultor dibuja sobre la piedra, explora y explota el plano. Obtiene texturas luminicas jugando con la oposición entre brillo y opacidad.

“Formas simples, orgánicas o similares a primitivas realizaciones humanas”, decía Gamarra en 1973. Pero, ¿qué es lo que hace que el arte se siga nutriendo de formas artísticas tan lejanas que sin dudas fueron hijas de su tiempo? Vassily Kandinsky ensayó una temprana respuesta desde el movimiento expresionista de principios de siglo XX: “La igualdad de la aspiración espiritual en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas primero, fueron luego olvidadas; es decir, la igualdad del sentir interno de todo un período puede llevar lógicamente al empleo de formas que en un período anterior sirvieron positivamente a las mismas aspiraciones. Así nació parte de nuestra simpatía, nuestra comprensión y nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Como nosotros, esos artistas puros buscaron reflejar en sus obras únicamente lo esencial: la renuncia a lo contingente apareció por sí sola”.³⁴

³⁴ Vassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premia, La nave de los locos, 4ª, 1985 [1ª, 1911].





Agua viva, 1971
Acrílico tallado
12 x 60 x 60



Gota, 2016
Granito negro
4,5 x 150 x 65



Equilibrio, 1994
Bronce, madera (quebracho)
164 x 33 x 33 c/u (2)



Plomada, 2012
Madera (lapacho), pizarra, objeto
50 x 40 x 40



Fósil II, 1999
Granito negro zulú, bronce
134 x 25 x 12
124 x 25 x 12
Museo Nacional de Bellas Artes



Tronzador, 2011
Pórfido, objeto
13 x 140 x 30

Compás, 2011
Granito, acero
15 x 130 x 34



Compás exterior, 2012
Basalto, objeto
9 x 50 x 50

Compás punta seca, 2013
Basalto, objeto
11 x 18 x 21

Trabador de serruchos, 2013
Basalto, objeto
16 x 11 x 12



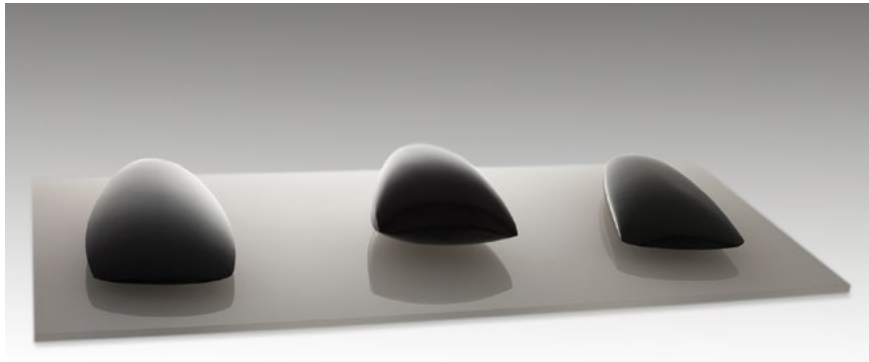
Berbiquí, 2012
Granito, objeto
7 x 30 x 50



Bigornia, 2013
Mármol travertino, bronce
23 x 43 x 20



Fósil viviente II, 2015
Pórfido, bronce
10 x 64 x 58

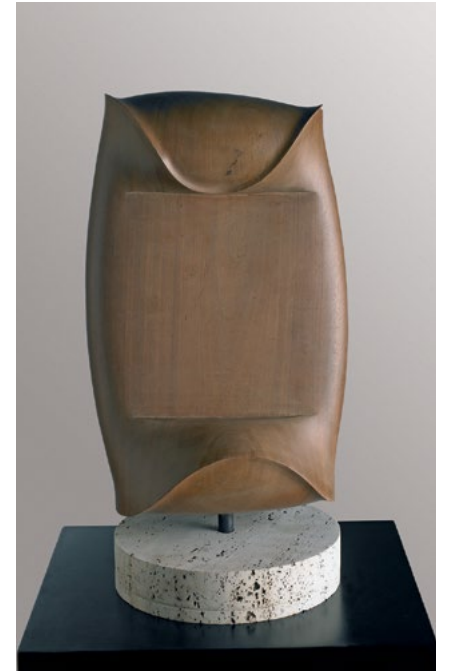


Hacha III, IV, V, 2013
Granito negro absoluto
6 x 44 x 22
11 x 32 x 22
8 x 38 x 20



Hacha VIII, IX, X, 2013
Granito negro absoluto
4 x 80 x 9
5 x 65 x 13
4 x 54 x 10

ACCIONES SOBRE LA MATERIA



Alquimia del cilindro, 1982
Madera (paraíso), acrílico
40 x 39 x 4,5

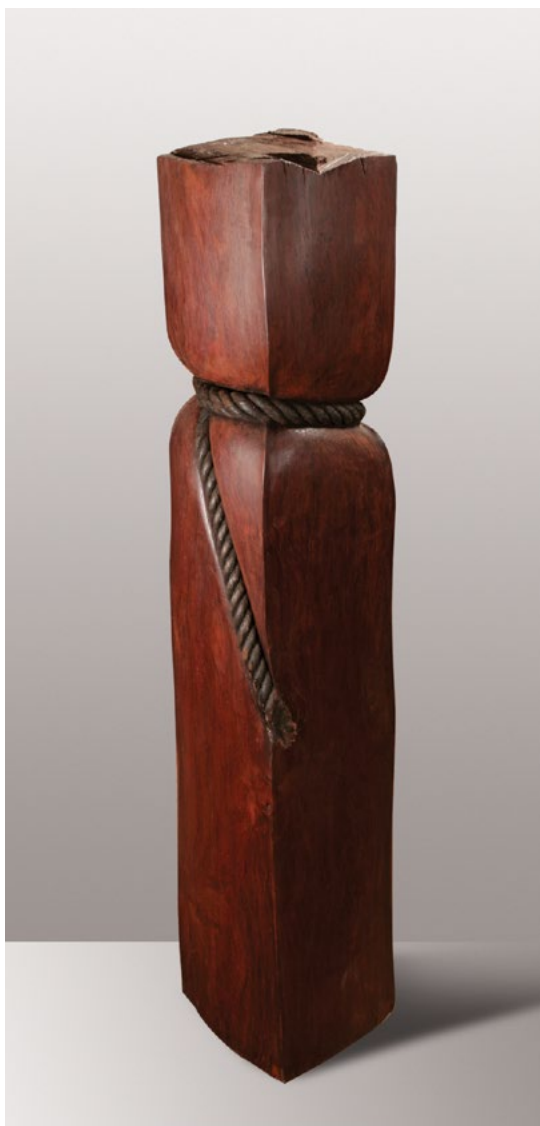
Alquimia del cilindro, 1984
Madera (caoba africana)
44 x 27 x 21



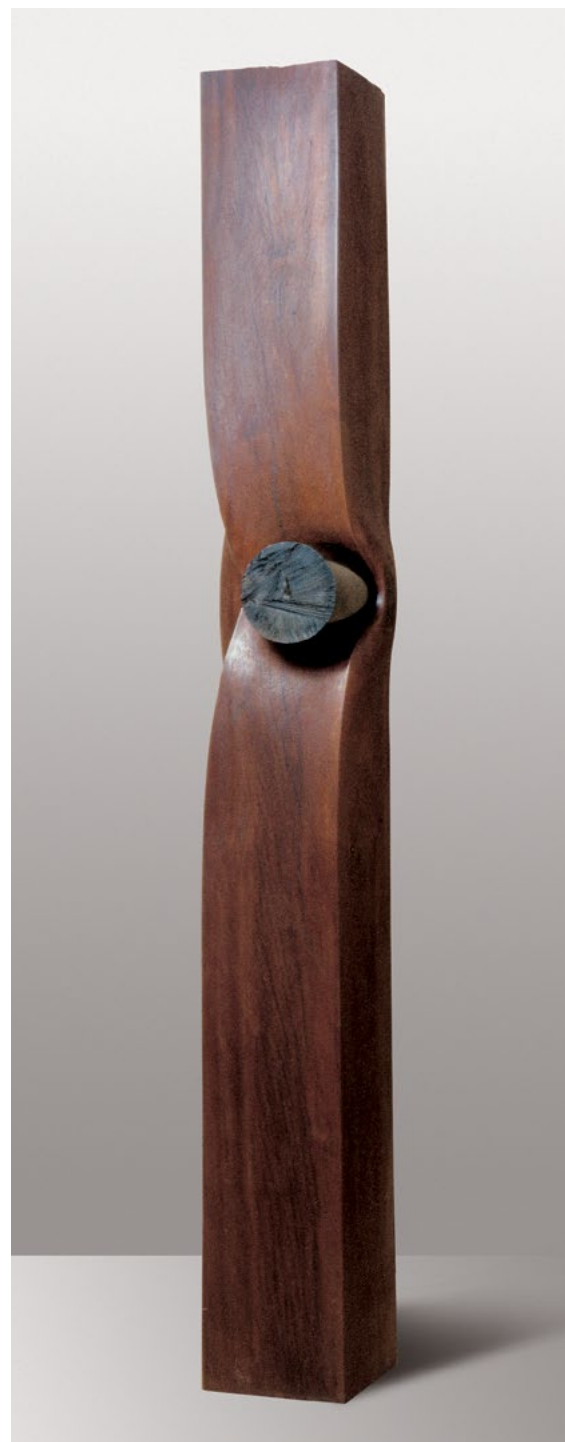
Inflexión, 1984
Madera (cancharana)
77 x 60 x 57



S/T (Premio Palanza), 1981
Madera (cedro)
90 x 73 x 50



Urunday y cáñamo, 1994
Madera (urunday), cáñamo
150 x 30 x 30



Impronta, 1994
Madera (quebracho), acero
204 x 30 x 28



Desgarramiento, 1995
Madera (guayacán), pátina, grafito
120 x 40 x 15
Ministerio de Relaciones Exteriores
y Culto de la República Argentina



Encuentro, 1980
Madera (caoba, guayacán)
40 x 27 x 14



Cilindro mineral, 2004
Granito gris mara
95 x 46 x 23

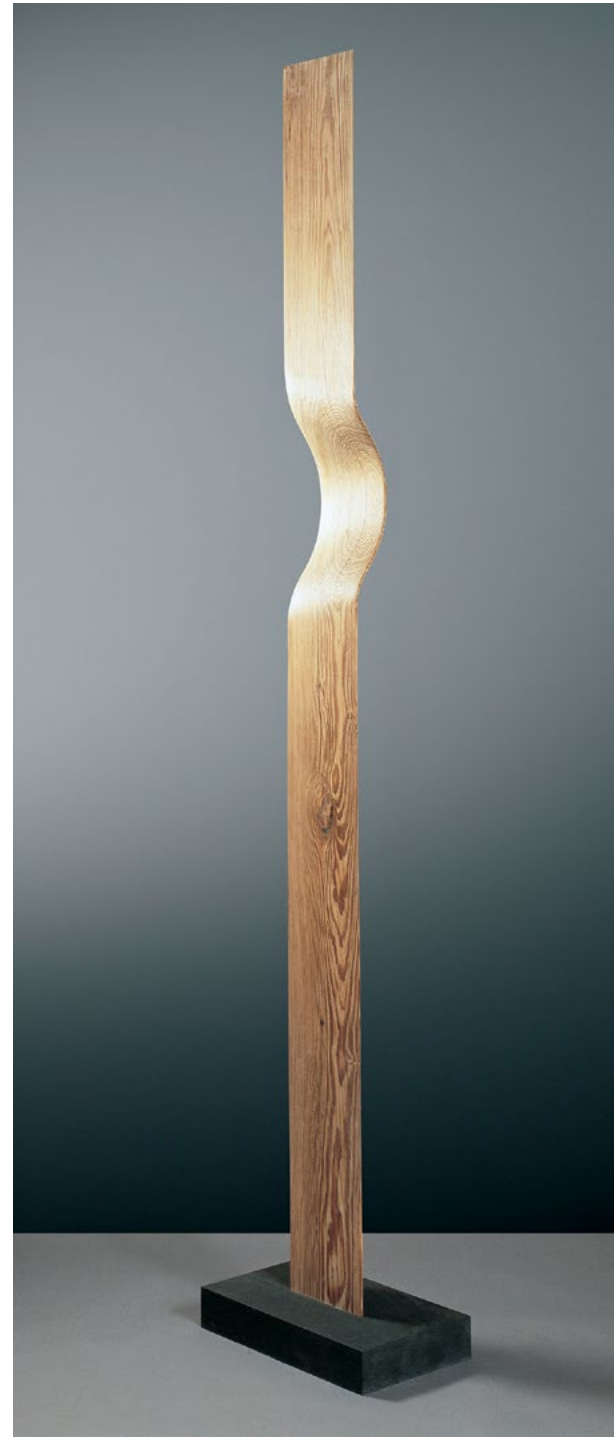


Torsión, 2007
Granito gris mara
140 x 130 x 40



Ascensión, 2009
Madera (quebracho colorado)
204 x 10 x 4
220 x 10 x 4

LÍNEA EN EL ESPACIO



Línea discontinua, 2007
Madera (pinotea)
220 x 20 x 8



Ondas, 2011
Granito negro, madera
(quebracho)
220 x 18 x 12



Tensiones inversas, 2011
Granito negro absoluto
270 x 50 x 15



Atolón, 2004
Granito negro zulú
22 x 150 x 128



Diámetro interno y externo, 2015
Granito negro zulú
Ø 110 x 12

Círculo desplazado, 2012
Granito sierra chica
Ø 117 x 8



Disco concéntrico, 2015
Pórfido
Ø 112 x 8



Sol mineral, 2013
Granito sierra chica
Ø 115 x 9



JORGE GAMARRA

Nace en Buenos Aires el 20 de febrero de 1939. Asiste a un secundario técnico especializado en modelismo industrial donde desarrolla varios oficios. Escultor autodidacta, comienza su carrera artística hacia 1965 participando de muestras colectivas y premios. De forma simultánea a sus obras en madera incorpora las tallas en acrílico. Participa entre 1970 y 1975 de los premios *Artistas con Acrílico-paolini*, recibe el primer premio en 1971. En 1972 participa junto a Víctor Grippo de la exposición *Arte e ideología - CAYC al aire libre*, en la Plaza Roberto Arlt con la obra *Construcción de un horno popular para hacer pan*. Desde finales de la década del 60 se desempeña como jurado en salones nacionales, municipales y premios corporativos.

En la década del 70 expone en la galería Arte Aplicada (San Pablo, 1973), y un año después junto a Manuel Espinosa en la galería ART de Buenos Aires (1974). Participa en la *Última exposición internacional de Arte Correo* presentada en la galería Arte Nuevo y organizada por Edgardo Vigo y Horacio Zabala (Buenos Aires, 1975).

En 1976 recibe el primer premio en la Bienal de Escultura Agustín Riganelli organizada por la Academia Nacional de Bellas Artes y la Beca Francesco Romero de perfeccionamiento en escultura otorgada por la Embajada de Italia y el Fondo Nacional de las Artes. Reside en Italia durante un año. Allí, expone en la Casa Argentina en Roma y en la Galería Amerigraphic Internacional. En 1981 recibe el Premio Nacional de las Artes Dr. Augusto Palanza, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes.

En la década del 80 expone individualmente en la galería Arte Nuevo (Buenos Aires, 1984), en la Unión Carbide Argentina (Buenos Aires, 1985), en la galería VEA (Buenos Aires, 1985) y en la galería Miró (Asunción, 1988).

Desde el año 1989 participa de los Concursos Internacionales de Escultura en Madera organizados en Resistencia, Chaco. Recibe el primer premio en dos oportunidades (1989 y 1991) y en 1997 le otorgan el Gran Premio Fondo Nacional de las Artes por la obra *Cinzel*, que pasa a formar parte del patrimonio de la ciudad.

En 1991 es galardonado con el primer premio en el II Concurso Internacional de Escultura en Madera organizado por el Museo de Arte Moderno de Toluca,

México. A partir de ese año, participa de simposios de escultura alrededor del mundo entre los que se destacan: Río Gallegos (Argentina, 1991), Culiacán (México, 1994), Valdivia (Chile, 1996), Osaka (Japón, 1998), San Martín de los Andes (Argentina, 1999), Dongyang (China, 2002), Guadalajara (México, 2003), Ciudad Empresarial (Chile, 2003) y Cipolletti (Argentina, 2008).

En la década del 90 recibe el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional (1996), el Premio Adquisición del Salón Anual de Santa Fe (1998) y el Primer Premio Adquisición del Salón Manuel Belgrano (2000).

También recibe el Premio Fundación Banco de la Ciudad de Buenos Aires (1996), el Premio Arlequín al Artista del Año de la Fundación Pettoruti (1999), y el primer premio de la Fundación OSDE (2005). Recibió en dos oportunidades el Diploma al Mérito en Escultura que otorga la Fundación Konex.

En 2002 y 2005, realiza muestras individuales en la FADU, UBA y en el Museo Nacional de Bellas Artes respectivamente. Al año siguiente, dona al Museo Nacional de Bellas Artes la obra *Fósil II* (1999). En 2006, el Espacio de Arte Killka en el Valle de Uco (Mendoza) incorpora el mural escultórico *Herramientas*. Presenta en 2007 una extensa retrospectiva curada por María José Herrera en el Museo Nacional de Bellas Artes, sede Neuquén.

La Academia Nacional de Bellas Artes lo incorpora como miembro de Número en 2009.

Entre 1999 y 2014 realiza, anualmente, exposiciones individuales en la galería Rubbers. En 2012 realiza la exposición individual *Herramientas*, curada por María José Herrera en el Museo de Arte Tigre y en 2013 en el Espacio Killka. En el mismo año participa de *Real/Virtual - Arte cinético argentino en los años sesenta*, en el Museo Nacional de Bellas Artes. En 2015 vuelve a exponer en el Museo de Arte Tigre junto al escultor mexicano Sebastian.

En 2012, en el marco del Proyecto *20 años 20 esculturas*, se emplaza la escultura *Cinta* en el campus de la Universidad Nacional de San Martín. Se suma a otros emplazamientos públicos en la ciudad de Buenos Aires como la obra *Homenaje al productor* en el Mercado Central (1992) y *Homenaje al trabajador* que se encuentra en Puerto Madero (1997). También se pueden encontrar sus obras en emplazamientos públicos en Resistencia (Argentina), Quito (Ecuador), Culiacán (México) y Valdivia (Chile).

Su obra se encuentra en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", el Museo de Arte Tigre, el Ministerio de Relaciones Exteriores de la Argentina, y numerosas colecciones particulares, entre otros.

Daniela de la Rez



OBRAS EXHIBIDAS

De los pétalos, 1966
Madera (quebracho blanco)
Ø 25
Colección del artista

Puerta, 1970
Acrílico, madera
(lapacho, quebracho blanco)
211 x 78,5 x 8
Colección del artista

Centro de mesa, ca. 1970
Acrílico tallado
7 x 50 x 38,5
Colección del artista

Círculo real y virtual, ca. 1970
Acrílico tallado, mármol
Ø 48 x 5
Colección del artista

Fósil, ca. 1970
Madera (raulí), granito
6 x 26 x 18 (cerrado)
Colección del artista

Agua viva, 1971
Acrílico tallado
12 x 60 x 60
Colección del artista

S/T, 1973
Acrílico tallado
150 x 94 x 35
Colección del artista

Nº3, de la serie **De los III pétalos**, 1974
Acrílico tallado
29 x Ø 35
Museo Municipal de Artes Plásticas
"Eduardo Sívori"

Puerta, 1978
Acrílico tallado
146 x 60 x 2,5
Colección particular

Encuentro, 1980
Madera (caoba, guayacán)
40 x 27 x 14
Colección del artista

S/T (Premio Palanza), 1981
Madera (cedro)
90 x 73 x 50
Colección del artista

Alquimia del cilindro, 1982
Madera (paraíso), acrílico
40 x 39 x 4,5
Colección del artista

S/T, de la serie **Alquimia del cilindro**, 1983
Madera (caoba), acrílico
20 x 30 x 12
Colección del artista

Alquimia del cilindro, 1984
Madera (caoba africana)
44 x 27 x 21
Colección del artista

Inclusión, 1984
Madera (guayacán, cedro)
8 x 40 x 20
Colección del artista

Inflexión, 1984
Madera (cancharana)
77 x 60 x 57
Colección del artista

<i>Fósil</i>, 1987 Madera (quebracho), bronce 12 x 135 x 26 12 x 145 x 26 Colección del artista	<i>Fósil II</i>, 1999 Granito negro zulú, bronce 134 x 25 x 12 124 x 25 x 12 Museo Nacional de Bellas Artes	<i>Cilindro con línea oblicua</i>, 2005 Madera (palosanto) 100 x 46 x 42 Colección del artista	<i>Ondas</i>, 2011 Granito negro, madera (quebracho) 220 x 18 x 12 Colección del artista
<i>Fósil hacha</i>, 1987 Madera (palo rosa, fresno), bronce 10 x 66,5 x 21 10 x 69 x 21 Colección del artista	<i>Incisión</i>, 1999 Madera (lapacho) 218 x 30 x 12 Colección del artista	<i>Cinzel II</i>, 2005 Granito negro zulú, objeto 12 x 140 x 12 Colección Fundación OSDE	<i>Tensiones inversas</i>, 2011 Granito negro absoluto 270 x 50 x 15 Colección del artista
<i>Faro</i>, 1992 Madera (quebracho) 136 x 20 x 5 Colección del artista	<i>Tensión</i>, 2002 Granito negro zulú 148 x 20 x 10 Colección del artista	<i>Cuchilla</i>, 2005 Granito negro 130 x 128 x 12 Colección del artista	<i>Tronzador</i>, 2011 Pórfido, objeto 13 x 140 x 30 Colección del artista
<i>La huella del cáñamo</i>, 1993 Madera (quebracho) 30 x 50 x 31 Colección del artista	<i>Presencia</i>, 2003 Granito negro zulú 140 x 18 x 9 Colección del artista	<i>Desprendimiento</i>, 2006 Granito negro absoluto uruguayo 110 x 90 x 10 Colección particular	<i>Berbiquí</i>, 2012 Granito, objeto 7 x 30 x 50 Colección del artista
<i>Equilibrio</i>, 1994 Bronce, madera (quebracho) 164 x 33 x 33 c/u (2) Colección particular	<i>Presencia vegetal</i>, 2003 Madera (quebracho) 153 x 31 x 44 Colección del artista	<i>Herramientas</i>, 2006 Acero reciclado en técnica damasco, madera (nogal) 40 x 30 x 33 Colección del artista	<i>Círculo desplazado</i>, 2012 Granito sierra chica Ø 117 x 8 Colección del artista
<i>Hacha con cabo</i>, 1994 Madera (cedro, fresno) 18 x 112 x 100 Colección del artista	<i>Aguja</i>, 2004 Madera (quebracho) 240 x 15 x 8 Colección del artista	<i>Conjuro</i>, 2007 Madera (nogal) 260 x 25 x 14 Colección del artista	<i>Compás exterior</i>, 2012 Basalto, objeto 9 x 50 x 50 Colección del artista
<i>Impronta</i>, 1994 Madera (quebracho), acero 204 x 30 x 28 Colección del artista	<i>Atolón</i>, 2004 Granito negro zulú 22 x 150 x 128 Colección del artista	<i>Línea discontinua</i>, 2007 Madera (pinotea) 220 x 20 x 8 Colección del artista	<i>Fósil azuela</i>, 2012 Madera (ciprés), acero 10 x 78 x 23 14 x 99 x 24 Colección del artista
<i>Urunday y cáñamo</i>, 1994 Madera (urunday), cáñamo 150 x 30 x 30 Colección del artista	<i>Cedro y cáñamo</i>, 2004 Madera (cedro), cáñamo 104 x 48 x 48 Colección del artista	<i>Torsión</i>, 2007 Granito gris mara 140 x 130 x 40 Colección del artista	<i>Plomada</i>, 2012 Madera (lapacho), pizarra, objeto 50 x 40 x 40 Colección particular
<i>Desgarramiento</i>, 1995 Madera (guayacán), pátina, grafito 120 x 40 x 15 Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina	<i>Cilindro mineral</i>, 2004 Granito gris mara 95 x 46 x 23 Colección del artista	<i>Ascensión</i>, 2009 Madera (quebracho colorado) 204 x 10 x 4 Colección particular	<i>Serrucho</i>, 2012 Granito, objeto 17 x 76 x 24 Colección del artista
<i>Hacha</i>, 1996 Madera (quebracho), bronce 200 x 40 x 80 Colección del artista	<i>Cilindros cruzados</i>, 2004 Granito negro zulú 140 x 22 x 22 Colección del artista	<i>Ascensión</i>, 2009 Madera (quebracho colorado) 220 x 10 x 4 Colección particular	<i>Bigornia</i>, 2013 Mármol travertino, bronce 23 x 43 x 20 Colección del artista
<i>Cadencia</i>, 1998 Madera (quebracho) 227 x 27 x 8 Colección particular	<i>Línea discontinua</i>, 2004 Madera (quebracho) 220 x 20 x 14 Colección del artista	<i>Ojal</i>, 2009 Madera (quebracho) 226 x 18 x 5 Colección del artista	<i>Cinzel</i>, 2013 Madera (castaño), granito negro absoluto 22 x 120 x 23 Colección del artista
	<i>Piedra erosionada</i>, 2004 Granito negro zulú 22 x 100 x 45 Colección del artista	<i>Compás</i>, 2011 Granito, acero 15 x 130 x 34 Colección del artista	<i>Cinta II</i>, 2013 Granito negro absoluto Ø 105 x 10 Colección del artista

Compás en granito, 2013
Granito negro zulú
36 x 29 x 3
Colección del artista

Compás exterior chico, 2013
Basalto, objeto
15 x 4 x 20
Colección del artista

Compás punta seca, 2013
Basalto, objeto
11 x 18 x 21
Colección del artista

Hacha I, 2013
Granito negro absoluto
11 x 26 x 157
Colección del artista

Hacha II, 2013
Granito negro absoluto
12 x 14 x 157
Colección del artista

Hacha III, 2013
Granito negro absoluto
6 x 44 x 22
Colección del artista

Hacha IV, 2013
Granito negro absoluto
11 x 32 x 22
Colección del artista

Hacha V, 2013
Granito negro absoluto
8 x 38 x 20
Colección del artista

Hacha VI, 2013
Granito negro absoluto
11 x 8 x 143
Colección del artista

Hacha VII, 2013
Granito negro absoluto
8 x 8 x 150
Colección del artista

Hacha VIII, 2013
Granito negro absoluto
4 x 80 x 9
Colección del artista

Hacha IX, 2013
Granito negro absoluto
5 x 65 x 13
Colección del artista

Hacha X, 2013
Granito negro absoluto
4 x 54 x 10
Colección del artista

Pulidor, 2013
Madera (quebracho), objeto
19 x 33 x 14
Colección del artista

Sol mineral, 2013
Granito sierra chica
Ø 115 x 9
Colección del artista

Trabador de serruchos, 2013
Basalto, objeto
16 x 11 x 12
Colección del artista

Ondulaciones 1, 2014
Madera (pinotea)
114 x 19 x 6
Colección del artista

Ondulaciones 2, 2014
Madera (pinotea)
103 x 15 x 9
Colección del artista

Ondulaciones 3, 2014
Madera (pinotea)
128 x 16 x 12
Colección del artista

Ondulaciones 4, 2014
Madera (quebracho)
121 x 18 x 12
Colección del artista

Ondulaciones 5, 2014
Madera (pinotea)
110 x 14 x 12
Colección del artista

Ondulaciones 6, 2014
Madera (quebracho)
93 x 19 x 23
Colección del artista

Diámetro interno y externo, 2015
Granito negro zulú
Ø 110 x 12
Colección del artista

Disco concéntrico, 2015
Pórfido
Ø 112 x 8
Colección del artista

Fósil viviente II, 2015
Pórfido, bronce
10 x 64 x 58
Colección particular

Gota, 2016
Granito negro
4,5 x 150 x 65
Colección del artista

MAQUETAS

32 maquetas, ca. 1980-2016
Materiales diversos
Dimensiones variables
Colección del artista

8 maquetas de la serie
Alquimia del cilindro, 1983
Bronce
Dimensiones variables
Colección del artista

DOCUMENTACIÓN

**JORGE GAMARRA, VÍCTOR GRIPPO
y A. ROSSI**

*Construcción de un horno
popular para hacer pan*, 1972
Registro documental

Biografía, 2016
Secuencia de imágenes
de archivo, 1945-2015
Producida especialmente
para esta exposición

Proceso de obras, 2016
Secuencia de imágenes
Proyección y ejecución de las obras:
Atolón, 2004
Cilindro mineral, 2004
Gota, 2016
Emplazamiento de la obra
Cinta, 2012
en el campus de la Unsam

Se terminó de imprimir en el mes de Octubre de 2016
en Maule S.A. Humberto Primo 151,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina.
Tirada 1000 ejemplares.